

0-785617

**Министерство культуры Российской Федерации
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ)
имени Н. Г. ЖИГАНОВА**

На правах рукописи

ХАСАНОВА Алсу Наилевна

**РИТМИЧЕСКИЙ СТРОЙ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
СОЧИНЕНИЙ С. САЙДАШЕВА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

КАЗАНЬ 2010

Работа выполнена на кафедре татарской музыки и этномузыкологии
Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
кафедры Смирнова Елена Михайловна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Долинская Елена Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
Губайдуллина Гульнур Беляловна

Ведущая организация: Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова Академии Наук
Республики Татарстан

Защита состоится « 1 » декабря 2010 г. в 11 часов на заседании Диссертационного совета К 210.027.01 по присуждению ученых степеней по специальности 17.00.02 (музыкальное искусство) при Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, д. 38, Конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиган

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000730372

Автореферат разослан « » октября 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета К 210.027.01,
кандидат искусствоведения, профессор

С. Л. Федосеева

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
БЕСПЛАТНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Вопросы, ориентированные на выявление национальной специфики композиторского творчества как сложной системы взаимодействия национальных и европейских интонационных компонентов, не теряют своей значимости на всем протяжении существования исследовательской мысли о татарской музыке. Современные подходы к данной проблеме отличаются все большей направленностью музыковедческих исследований на выявление индивидуальных черт татарской культуры. Это означает не столько поиск моментов ее сходства с европейской макрокультурой, сколько поиск ее своеобразия – выявления в многостилевой по своей природе музыке татарских композиторов репрезентант национального. Именно в данном ракурсе татарская композиторская музыка рассматривается в ряде фундаментальных монографических исследований, появившихся в последние годы¹.

Исследуя различные проблемы татарской композиторской музыки, авторы единодушно сходятся во мнении относительно специфики репрезентант ее национальной самобытности, видя их прежде всего в особенностях организации элементов музыкального языка. Считается, что в татарской профессиональной культуре репрезентанты национального существуют в тесной взаимосвязи с общеевропейскими компонентами, при этом собственно национальные черты профессионального музыкального искусства черпаются из недр традиционного музыкально-поэтического творчества. К последним принято относить такие музыкальные параметры организации композиторского музыкального текста, как ладо-интонационный строй мелодики с ее опорой на пентатонную ладовую основу и принципом «постепенного развертывания трихордовой интонационности»², а также характер многоголосного изложения, гармонические особенности которого принято определять термином «модальность».

¹ Дулат-Алеев В. Р. Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке / В. Р. Дулат-Алеев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 1999; Маклыгин А. Л. Музыкальная культура Среднего Поволжья: Становление профессионализма / А. Л. Маклыгин. – Казань, Казан. гос. консерватория, 2000; Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья / Л. В. Бражник; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2002.

² Бражник Л. В. Формирование нового стиля татарской музыки в творчестве Салиха Сайдашева / Л. В. Бражник // Век Салиха Сайдашева: межвуз. сб. / под общ. ред. В. Р. Дулат-Алеева; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2000. – С. 27.

Сказанное означает, что выявление национальной специфики татарской профессиональной музыки осуществляется на основе рассмотрения достаточно ограниченного круга элементов музыкальной речи – мелодии и гармонии, иные же элементы музыкальной выразительности, такие, например, как ритм, тембр, фактура и др., остаются или не изученными вовсе (ритм), или же изученными, что называется, «в первом приближении» (фактура, тембр). В настоящей работе предпринимается попытка выйти за пределы традиционных идиом национального в музыкальном языке татарских композиторов, расширив их за счет параметров ритмической организации.

Объектом изучения выступает вокально-инструментальное творчество Салиха Сайдашева – композитора, стоящего у истоков формирования татарской композиторской школы. **Предметом** изучения являются принципы ритмической организации его сочинений. **Материалом** исследования служит вокально-инструментальное наследие композитора в его полном объеме³. Материал, представляющий вокально-инструментальное творчество современников С. Сайдашева, привлекается в той мере, в какой это необходимо для соотнесения его ритмического стиля с общими закономерностями ритмического строительства в музыке татарских композиторов первой половины XX века.

Цель настоящей работы – выявить нормы ритмической организации вокально-инструментальных произведений С. Сайдашева. Это не только расширяет представления о стилевых особенностях музыки композитора и ее национальной характерности, но и дает возможность увидеть принципы строения и функционирования особой системы музыкального ритма – системы, построенной на взаимодействии логики количественной (временнoй), определяемой традициями татарского народно-песенного мышления, и качественной (акцентной, тактовой). Сказанным определяются *задачи* исследования: 1) анализ ритмического соотношения вокальной мелодии и поэтического текста в вокально-инструментальных произведениях С. Сайдашева; 2) определение метрических закономерностей, руководящих временнoй организацией последних; 3) систематизация и анализ слогоритмических форм, используемых композитором; 4) соотнесение слогоритмических форм вокально-инструментальных про-

³ Имеется в виду полный объем опубликованных вокально-инструментальных сочинений композитора (см.: Сайдашев С. З. Сочинения: в 3 т. – Казань: Тат. кн. изд-во, 2000–2004).

изведений С. Сайдашева со слогоритмическими формами татарского музыкально-поэтического фольклора, революционной и советской массовой песни; 5) рассмотрение звуковысотных (ладомелодических, ладогармонических) условий реализации временных слогоритмических структур в музыке С. Сайдашева; 6) выявление особенностей функционирования квантитативных форм татарского фольклора, преломляемых С. Сайдашевым, в условиях характерных для музыки композитора тактовых форм и композиционных новоевропейских структур.

Методологической основой диссертации служит комплекс теорий и подходов, представленных в отечественном теоретическом музыкознании и фольклористике. Рассмотрение вопросов ритмической организации опирается на концепцию музыкального ритма, сложившуюся в современной музыкально-теоретической науке, в первую очередь, в трудах М. Харлапа, В. Холоповой, М. Кондратьева. Необходимость соотнесения ритмических форм вокальных мелодий С. Сайдашева с ритмическими формами татарских народных напевов инспирировало обращение к исследованиям, в той или иной степени затрагивающих вопросы временной организации татарской традиционной музыки; важнейшие среди них – работы С. Ильиной, М. Нигмедзянова, Э. Каюмовой, Е. Смирновой (последние следует выделить особо, поскольку обозначенная проблематика рассматривается в них в качестве специальной). Анализ ладогармонических и композиционных особенностей произведений С. Сайдашева осуществляется в соответствии с установками, представленными в отечественных теоретических трудах соответствующей направленности.

Научная новизна исследования определяется предметом изучения: специальное рассмотрение ритмического строя вокально-инструментальных произведений С. Сайдашева предпринимается впервые. Впервые осуществлено и рассмотрение ритмики татарского композитора как явления национального композиторского стиля. Научные результаты диссертации заключаются в следующем:

- осуществлена типологизация ритмического строя произведений С. Сайдашева;
- показаны ритмоинтонационные формы взаимодействия квантитативных (времяизмерительных) и квалитативных (тактово-акцентных) принципов организации, определяющих специфику ритмического строительства в музыке композитора;

- выявлены основные слогоритмические формы вокально-инструментальных произведений С. Сайдашева, составлен их перечень;
- определены типовые долготные структуры революционных и советских массовых песен;
- установлено место и принципы функционирования в музыке С. Сайдашева долготных форм татарского музыкально-поэтического фольклора, революционных и советских массовых песен;
- доказана значимость ритмического компонента как фактора, представляющего национальный стиль музыки С. Сайдашева;
- выявлены общность и различия во временной организации вокально-инструментальных сочинений С. Сайдашева и вокально-инструментальных сочинений других татарских композиторов первой половины XX века, что дает возможность определить общие тенденции ритмического развития в музыке татарских композиторов этого времени.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут найти применение при дальнейшем изучении проблем ритмической организации музыки татарских композиторов. Результаты исследования могут быть использованы в вузовских учебных курсах истории татарской музыки, спецкурсе по теории ритма, а также явиться темой специального семинара по проблемам ритма в курсе анализа музыкальных произведений.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на совместном заседании кафедр татарской музыки и этномузыкологии, теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова и была рекомендована к защите. Положения диссертации применяются в практике педагогической работы на теоретико-композиторском отделении Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова: в лекционных курсах по истории татарской музыки, теоретическим проблемам современной фольклористики и теории ритма. Основные результаты работы изложены на научных конференциях в Казани (2008, 2009), Астрахани (2008). Содержание диссертации представлено в ряде публикаций, перечень которых приведен в конце автореферата.

Структура работы. Работа состоит из введения, шести глав и заключения, снабжена музыкальными примерами, списком литературы, включающим в себя 185 наименований, одиннадцатью приложениями.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определяется тема диссертации, раскрывается ее актуальность и новизна, формулируются цели и задачи, определяется объект и материал исследования, обозначается структура работы.

ГЛАВА I – Звуковысотный контекст реализации временных отношений в музыке С. Сайдашева – посвящена анализу элементов музыкального языка композитора, традиционно выделяемых в качестве репрезентант татарского национального стиля. Изучение панорамы научных представлений в этой области осуществляется в разделе *«Исследовательская традиция о мелодии и гармонии С. Сайдашева» (1.1).*

Репрезентанты национального музыкального стиля в музыке композитора видятся в соответствии с подходами, сложившимися в татарском музыкознании, и связываются со спецификой ладомелодических, мелодико-интонационных и ладогармонических средств. Между тем анализ звуковысотного строя мелодики и гармонии С. Сайдашева показывает, что их организация далеко не всегда подчиняется нормам, определяемым в качестве национальных «стандартов». Выявление соотношения «национальных» и «общеевропейских» компонентов музыки композитора осуществляется в разделе *«Монодическое и гармоническое в звуковысотной организации вокально-инструментальных сочинений С. Сайдашева» (1.2).*

Как показывает анализ вокально-инструментальных сочинений композитора, наиболее последовательным «национально ориентированным» элементом музыкального языка С. Сайдашева оказывается пентатонный строй мелодики: в звукорядном отношении она чаще всего соответствует структурным нормам ангемитонного пятиступенного лада. Вместе с тем интонационное решение пентатонных звукорядных форм композитором нередко осуществляется «вопреки» монодической логике народной песенности, и при этом – в соответствии с интонационной логикой мажоро-минорного европейского гармонического лада. Так, пентатонные звукоряды в мелодике С. Сайдашева строятся вразрез с одним из существенных признаков монодического лада – принципом неоктавной организации, при котором «функциональные соотношения тонов в разных октавах различны»⁴, и представляют собой октавную структуру, характерную для мажоро-минорной системы. Показательно, что С. Сайдашев в своих сочинениях использует не все пентатонные звукорядные формы, но толь-

⁴ Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – Л.: Музыка, 1985.

ко те из них, что включают в свой звуковой состав терцовый и квинтовый тоны, позволяя тем самым построить на I ступени лада мажорное или минорное трезвучие (т.е. звукоряды 2232 и 3223). Влияние гармонической логики проявляется и в характере ладофункциональной связи мелодических тонов: тон у С. Сайдашева теряет статус функциональной единицы лада, его роль берет на себя аккорд, что также является признаком гармонической организации.

Влияние гармонической логики обнаруживает себя и в интонационном строе мелодий композитора. Под влиянием революционной и советской массовой песни в мелодику С. Сайдашева проникают «гармонические» обороты: движение по звукам аккордов, скачки на широкие интервалы (кварту, сексту). Показательно, что такого рода гармонические интонации встречаются в мелодике не только тех песен С. Сайдашева, что вызывают прямые ассоциации с жанрами революционной и советской массовой песни, но и в мелодике песен, такого рода ассоциаций не вызывающих.

Еще в большей степени гармоническая логика обнаруживает себя в организации аккомпанемента вокальных сочинений композитора. Важнейшую роль в сопровождении его песен играют главные трезвучия мажоро-минорного лада. Как правило, они значительно превосходят аккорды побочных ступеней по частоте появления и времени звучания; стандартам мажоро-минорной ладогармонической системы отвечает и характер их использования. Образцы применения в сочинениях С. Сайдашева аккордов, показательных для модальной системы, данное представление не меняют: они вводятся через побочные доминанты, а построения с их участием, как правило, завершаются полным функциональным оборотом; такого рода мажоро-минорная «коррекция» нейтрализует проявления модальности. Анализ гармонического языка С. Сайдашева убеждает, что композитор не просто мыслит в соответствии с нормами классической гармонии, но в определенной степени утрированно это подчеркивает.

Таким образом, рассмотрение звуковысотной организации вокально-инструментальной музыки С. Сайдашева показывает значимость для стиля композитора мажоро-минорной гармонической интонационности – интонационности, определяемой нормами новоевропейской композиторской музыки. Казалось бы, это могло бы поставить под сомнение статус С. Сайдашева как композитора, осуществившего органичный синтез новоевропейских и национальных интонационных компонентов. Это-

го, однако, не происходит. Думается, в немалой степени последнее обусловлено особенностями ритмической организации его музыки.

ГЛАВА II – «Типологизация ритмического строя вокально-инструментальных сочинений С. Сайдашева» – посвящена выявлению логики ритмического строительства в произведениях композитора.

Современная теория ритма утверждает существование в профессиональной музыке двух метрических систем – количественной и качественной. Их краткой характеристике посвящен раздел *«Оппозиция акцентности и долготности как определяющих принципов метрообразования»* (2.1).

Рассмотрение особенностей количественной и качественной метрических систем убеждает в диаметральной противоположности их свойств. Становится ясным, что, подходя к изучению особенностей временной организации того или иного музыкального явления, решающим моментом становится определение ее метрических оснований. Их выявлению в сочинениях С. Сайдашева посвящен раздел *«Признаки количественности и их проявление в музыке С. Сайдашева»* (2.2).

На первый взгляд, ритмика сочинений композитора не таит в себе неожиданностей и кажется всецело подчиненной закономерностям тактового метра. Композитор работает в традиционных для новоевропейской культуры жанрах и формах, использует средства мажоро-минорной гармонии, оформляет нотный текст в соответствии с тактовыми нормами, используя привычные графические знаки размеров и тактовой черты. Установку на акцентную организацию метра вызывает и организация лежащих в основе вокальных сочинений С. Сайдашева поэтических текстов: они написаны в слоговой системе стихосложения, которая, как известно, является разновидностью тонического метра (напомним об обязательном для слоговой фразовом ударении). Однако при подробном рассмотрении ритмики песен С. Сайдашева обнаруживаются закономерности, необычные с точки зрения норм тактового метра, зато – системные и взаимообусловленные с точки зрения логики метра количественного.

Первое, что обращает на себя внимание – это ограниченная номенклатура используемых С. Сайдашевым длительностей. Из 120-ти песен композитора более половины (63) – произведения, слогоритмическое строение мелодий⁵ которых организуется двумя-тремя долготными разно-

⁵ Здесь и далее объектом рассмотрения является главный выразительный элемент песен – вокальная мелодия. Все последующие выводы делаются на основе анализа слогового ритма мелодий сайдашевских песен.

видностями; бо́льшая часть оставшихся песен (50) представляет собой произведения, в слогоритмической структуре мелодии которых число нотных величин достигает четырех или пяти. Эти цифры вряд ли могут соответствовать представлению о множественных и разнообразных длительностях, характерных для тактовой системы музыкального ритма, и при этом нисколько не противоречат закономерностям номенклатуры долгот системы квантитативного ритма. Не менее значимые несовпадения ритмики С. Сайдашева с качественными нормами наблюдаются в особенностях временных пропорций слогометрических единиц: в большинстве случаев в слогоритмическом оформлении мелодий композитор обходится легко улавливаемыми на слух равной или двойной пропорциями (2: 2, 1: 2 и 2: 1) – пропорциями, для системы тактового ритма являющимися лишь одними из многих и многих форм ритмических отношений, зато показательными и наиболее распространенными для соотношения долгот метра квантитативного.

Обращает на себя внимание и характер ритмических рисунков, лежащих в основе сайдашевских вокальных мелодий. Вряд ли среди произведений, созданных по законам тактовой ритмики, можно найти хотя бы два образца, ритмический рисунок мелодий которых был бы одинаков. Между тем для вокальных сочинений С. Сайдашева построение слогоритмической структуры мелодии на основе повторения одной ритмической фигуры, «удерживаемой» на протяжении всего сочинения или крупного его раздела, не является редкостью. Это становится залогом возникновения в разных песнях однотипных ритмических рисунков, оформляющих композиционные построения разного уровня. Тем самым становится ясно, что слогоритмические структуры в песнях композитора носят универсальный характер, что позволяет говорить о явлении слогоритмической заменяемости, при которой одно и то же долготное построение озвучивается разными мелодиями. Иначе говоря, в музыке С. Сайдашева имеет место феномен переподтекстовки или контрафактуры – явление «переменности текста при постоянстве музыки»⁶, столь характерное для квантитативного мышления.

Несводимость особенностей ритмики С. Сайдашева к нормам качественной метрической системы проявляется и в области взаимодействия метра и гармонии: ритм гармонических смен и особенности фактур-

⁶ Кудрявцев А. В. Музыка и слово в кантовой традиции: К проблеме типологизации канта: дис. ... канд. искусствовед. / А. В. Кудрявцев. – Новосибирск, 1997. – С. 60.

ного рисунка аккомпанемента его сочинений оказываются «несогласованными» с метрической сеткой – системой регулярного чередования метрических акцентов, задаваемой метрическим размером и тактировкой. В песнях композитора нередко встречаются гармонические синкопы, которые, не учитывая задаваемую размером метрическую акцентуацию, вуалируют сильные доли, а значит, разрушают регулярность метрической пульсации. Имеет значение то, что С. Сайдашев применяет их вразрез с нормами классико-романтическими музыки, не считая необходимым предварительно сформировать представление о нормальной (заданной) метрической пульсации, и, тем самым, подготовить инерцию восприятия метрических опор. Рассогласование гармонических средств с метром в музыке композитора нередко возникает и за счет того, что устойчивые гармонии помещаются на слабые доли такта, а неустойчивые на сильные.

Нарушение норм акцентного метра в вокальных сочинениях С. Сайдашева обнаруживаются и в аспекте соотношения музыки и слова. В вокально-инструментальных произведениях, построенных по законам тактового метра, музыкальный текст, как правило, не перечит акцентной организации стиха. Так, даже при отсутствии точного следования ритма мелодии ритму поэтического текста – наличии так называемого «встречного ритма» (термин Е. Ручьевской), – преобразование стихотворного ритма ритмом музыкальным касается лишь ударных слогов (часть из них может подвергаться атонированию), слоги же безударные переакцентировке не подвергаются. В песнях С. Сайдашева данные нормы нарушаются. Это проявляется как в особенностях ритмического соотношения музыки и поэтического текста (нивелировании акцентов, заложенных в стихе, за счет его скандировки, когда все слоги – ударные и безударные – оформляются одинаково в долготном отношении, акцентуации безударных слогов за счет их оформления более долгими длительностями по сравнению со слогами ударными), так и соотношения метрического (помещении безударных слогов на метрически более сильные доли такта, ударных – на слабые).

Таким образом, временная организация песен С. Сайдашева к акцентным нормам не сводится; присутствие последних (факт, который надо признать как безусловный) осложняется преломлением количественных закономерностей.

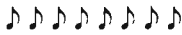

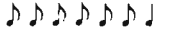






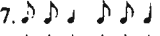






В ГЛАВЕ III – «Количественные формы татарского музыкально-поэтического фольклора в музыке С. Сайдашева» – рассматриваются

долготные модели, определяющие ритмический «облик» песенных мелодий композитора. Изучение данного вопроса предполагает поиск интонационных «корней» долготных форм в его музыке. Этому посвящен раздел *«О генезисе квантитативности С. Сайдашева»* (3.1).

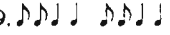
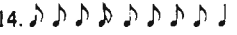
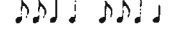
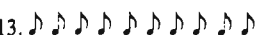

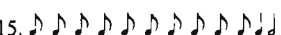
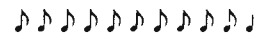
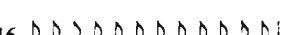

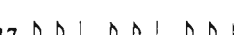





Вполне ожидаемо, что времяизмерительность в музыке татарского композитора оказывается обусловлена преломлением норм, сложившихся в татарском музыкально-поэтическом фольклоре. Характеризуя специфику ритмического строя татарских народных песен, исследователи отмечают их квантитативную природу и выявляют систему сложившихся в традиции слогоритмических клише⁷. В качестве важнейшей особенности ритмической организации народных напевов исследователями выделяется принцип контрафактуры. Это свидетельствует о наличии типологической общности между ритмическим строем вокальных сочинений С. Сайдашева и временной организацией татарских народных песен. Что касается структурных соответствий, возникающих на уровне конкретных ритмических интонаций, то их установление требует соотнесения слогоритмических структур, встречающихся в музыке композитора, со слогоритмическими структурами татарских традиционных напевов. Решению данной задачи посвящен раздел *«Традиционные слогоритмические формы в вокально-инструментальных произведениях С. Сайдашева»* (3.2).

Анализ слогоритмического строения мелодий сайдашевских песен показывает, что многие из них преломляют долготные модели, сложившиеся в татарском музыкально-поэтическом фольклоре. Крут народнопесенных клише, используемых С. Сайдашевым, достаточно широк. Некоторые из них употребляются часто и применяются композитором на всех уровнях структурной организации (в пределах целой строфы, полустрофы, строки, см. долготные модели № 1 – 6) или в виде отдельных элементов строф (в пределах полустрофы, строки, см. долготные модели № 7, 8):

⁷ См. об этом работы Э. Каюмовой (Каюмова Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции / Э. Р. Каюмова / АН РТ, ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. – Казань, 2005) и Е. Смирновой (Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Е. М. Смирнова, Казан. гос. консерватория. – Казань: 2008), в первой из которых предлагается «каталог» стабильных слогоритмических структур татарских лирических песен «короткой» слогоритмической структуры (деревенских, уличных), такмаков, во второй – лирических песен «длинного» слогоритмического строения и напевов жанров *кейлаган уку* – байтов, мунаджатов, книжных напевов.

1. 	8	5. 	8
	7		7
2. 	10	6. 	10
	9		9
3. 	10	7. 	6
	9		6
4. 	10	8. 	12
	10		12

Другие слогоритмические модели композитором используются реже; одни из них появляются в нескольких сочинениях в виде структур разного объема (см. долготные модели № 9 – 12), другие встречаются лишь в единичных случаях и, как правило, в рамках одной мелостроки (см. долготные модели № 13 – 19):

9. 	8	14. 	9
	8	13. 	10
10. 	11	15. 	12
	11	16. 	13
11. 	10	17. 	9
		18. 	8
12. 	12	19. 	10
	12		

Все слогоритмические формы вокально-инструментальных сочинений С. Сайдашева, совпадающие со слогоритмическими моделями татарских традиционных напевов, в работе рассматриваются подробно, со ссылками на фольклорные образцы аналогичного долготного устройства. Анализ жанровой природы этих образцов свидетельствует о преимущественном внимании композитора к долготным формам напевов песенных жанров, причем тех из них, которые являются самыми распространенными.

Множественность случаев точного соответствия долготных структур песен С. Сайдашева типовым долготным конструкциям народных песен

не оставляет никаких сомнений относительно генезиса ритмического строя его музыки: во многих вокальных сочинениях композитор фактически накладывает собственные мелодии на готовые, отложившиеся в его памяти традиционные слогоритмические модели. Иными словами, творческий процесс С. Сайдашева нередко предстает в виде переподтекстовки, полностью соответствуя той практике музицирования, которая сложилась в татарской традиционной культуре. Это можно рассматривать как еще одно – и весомое – подтверждение данной А. Л. Маклыгиным⁸ характеристики творческого метода композитора как проявления традиций устно-профессионального искусства. Коль скоро это так, в число устойчивых «музыкальных идиом», используемых С. Сайдашевым, помимо стабильных мелодических оборотов следует включить и арсенал типизированных слогоритмических рисунков.

Факт применения С. Сайдашевым традиционных количественных метров вызывает необходимость рассмотрения ритмики его песен в контексте временной организации вокально-инструментальных сочинений его современников. Являются ли обозначенные нами ритмические закономерности сугубо авторской – сайдашевской чертой, или они отражают общие тенденции времени? Рассмотрению данного вопроса посвящен раздел *«Традиционные слогоритмические формы в вокально-инструментальных произведениях татарских композиторов первой половины XX века»* (3.3).

Как известно, область вокальной музыки рассматриваемого периода включает наследие татарских композиторов разных поколений: С. Габяши, Л. Хамиди, М. Музафарова, Дж. Файзи, Ф. Яруллина, З. Хабибуллина, А. Ключарева, Н. Жиганова, Э. Бакирова, Х. Валиуллина, И. Шамсутдинова, Р. Яхина, С. Садыковой. Знакомые по песням С. Сайдашева признаки количественного метрообразования во временной организации их вокально-инструментальных сочинений проявляются устойчиво и однозначно. Еще более существенно то, что для ритмической организации песен современников С. Сайдашева характерной оказывается самая главная особенность количественного метра – опора на стабильные, многократно повторяемые из произведения в произведение, слогоритмические рисунки разных уровней – от уровня полустроки до уровня строки и строфы.

⁸ Маклыгин А. Л. Музыкальная культура Среднего Поволжья: Становление профессионализма / А. Л. Маклыгин; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2000. – С. 175.

Подробное рассмотрение арсенала традиционных слогоритмических форм, используемых татарскими композиторами первой половины XX века, убедительно доказывает, что, как и у С. Сайдашева, их творческий процесс во многих случаях представляет собой переподтекстовку типовых, сложившихся в народной музыке долготных моделей. Десятки песен разных композиторов с точки зрения ритмической организации оказываются абсолютно идентичными. Обращает на себя внимание тот факт, что С. Сайдашев и его современники применяют в вокальной музыке одни и те же традиционные модели.

ГЛАВА IV – «Долготные формы революционной и советской массовой песни в музыке С. Сайдашева» – посвящена изучению особенностей ритмической организации сочинений композитора, обусловленных преломлением интонаций, сформированных массовой⁹ культурой его времени. Характеристике временной организации музыкальных образцов последней посвящен раздел *«Ритмический строй революционных и советских массовых песен» (4.1).*

Начальный этап формирования массовой песни связан с традицией революционных песен XIX – начала XX веков, ритмические особенности которых определяются их маршевой природой с ее подчинением строгой регулярной акцентности. Это проявляется, в частности, в широком использовании пунктирного ритма, в распространении затактовых ритмических структур, в точном следовании ритма мелодии за ритмом стиха. Маршевая природа революционных песен объясняет и характерную для них повторность ритмических ячеек. Как правило, выбранный в песне ритмический рисунок применяется на протяжении всего произведения. Любопытно то, что используемые в революционных песнях ритмические клише кочуют из одной песни в другую, причем количество таких клише невелико. Так, подавляющее большинство песен организуется во времени на основе ритмической группы 2: 1,5: 0,5 (♩ ♪ ♪) или 2: 1: 1 (♩ ♪ ♪). Это позволяет констатировать тот факт, что, подчиняясь закономерностям качественной системы, ритмический строй революционных песен начала XX века основывается на формульном принципе организации.

⁹ Данный термин используется в том смысле, в каком он употреблялся в отечественном музыкознании с середины 20-х до 50-х годов XX века – как все песенное творчество советских композиторов (см.: Сохор А. Н. Русская советская песня / А. Н. Сохор. – Л., 1959. – С. 16).

Складывающаяся под влиянием революционной музыкальной культуры советская массовая песня надолго перенимает ритмические интонации напевов начала XX века. Круг характерных для нее ритмических рисунков ограничен и в основном состоит из типовых долготных форм революционных песен. Это означает, что ритмическое строение множества песен советских композиторов (А. Александрова, М. Блантера, А. Давиденко, И. Дунаевского, А. Новикова, В. Мурадели, В. Соловьева-Седого, М. Фрадкина, Д. Шостаковича и др.) оказывается тождественным.

Возвращаясь к изучению ритмического языка вокальных сочинений С. Сайдашева, логично предположить, что свойственная советским массовым песням долготная формульность для татарского композитора не могла не стать благоприятной предпосылкой для обогащения его ритмических выразительных средств. Выяснению правомерности данного предположения посвящен раздел *«Ритмические интонации советских массовых песен в вокально-инструментальных сочинениях С. Сайдашева»* (4.2).

Связь ритмики вокальных сочинений композитора с ритмами массовой песни, прежде всего, проявляется в заимствовании основного элемента маршей – пунктирного ритма. С его помощью композитор модифицирует традиционные слогоритмические модели – усложняет долготные пропорции образующих их слогонот, заменяя равное соотношение (1: 1) соотношением пунктирным (1,5: 0,5). Местоположение пунктира в типовой долготной структуре строгого закрепления не имеет. Степень выдержанности пунктирного соотношения долгот, вводимых С. Сайдашевым в традиционные формы, может быть различной.

Влияние ритмики революционных и советских массовых песен на ритмику песен С. Сайдашева проявляется и в адаптации композитором более крупных долготных структур: строчных и строфических. Закономерно, что в первую очередь таковыми оказываются долготные модели, выступающие в качестве признаков основных жанров массовой песни – марша и вальса; первые основаны на повторении ритмической группы ♪ ♪ ♪ или ♪ ♪, ♪, вторые – фигуры 2:1 (♪ ♪).

К типовым ритмическим «идиомам» советской песни обращаются и младшие современники композитора. В вокальных сочинениях 20 – 30-х годов они используют ритмические интонации массовых песен, представленные в музыке С. Сайдашева. В 40 – 50-е годы круг долготных форм советских массовых песен, используемых татарскими композиторами, расширяется.

ГЛАВА V – «Авторские долготные формы в музыке С. Сайдашева» – посвящена изучению приемов, используемых композитором для трансформации типовых моделей татарской народной и советской массовой песни. Опираясь на интонационный словарь последних, С. Сайдашев зачастую применяет его составляющие по-своему. Авторские долготные формы в сочинениях композитора, как правило, возникают в связи со стыковкой в них строительных элементов, в татарской народной и советской массовой песенности вместе не используемых.

Первый раздел главы – *«Структурные особенности долготных метров в татарской традиционной музыке» (5.1)* – посвящен рассмотрению общих принципов ритмического строительства в практике татарского традиционного песенного музицирования.

Изучая ритмический строй татарского песенного фольклора, исследователи выделяют два способа формирования его ритмических структур: на основе повторения однородных ритмических элементов и повторения элементов разнородных. Так, классифицируя устойчивые строчные модели нарративных и многослоговых лирических напевов татар-мусульман, Е. Смирнова разделяет их на моноформульные (образуемые за счет повторения одной стопы) и полиформульные (образуемые за счет объединения разных ритмических ячеек)¹⁰. Применяя аналогичный критерий при рассмотрении долготных форм татарских «коротких» лирических песен, Э. Каюмова вводит термины «изоритмические» (для обозначения строф, организованных повторением одной строчной формы) и «гетероритмические» (для обозначения строф, образованных за счет соединения строк разной долготной конфигурации)¹¹. Формирование комбинированных (полиформульных, гетероритмических) структур подчиняется определенным закономерностям: при образовании полиформульных строк выделяются типичные сочетания ритмических ячеек, при образовании гетероритмических строф устойчивые связи устанавливаются между строчными формами. Сходные закономерности в татарских народных песнях обнаруживаются при сложении пары строф в запевно-припевную композицию: как правило, запев и припев имеют различную слогоритмическую организацию; за некоторыми традиционными слогоритмическими моделями

¹⁰ Смирнова Е. М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Е. М. Смирнова; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2008.

¹¹ Каюмова Э. Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции / Э. Р. Каюмова / АН РТ, ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. – Казань, 2005.

при этом закрепились определенные формообразующие функции. В народно-песенной культуре татар существует также практика сложения долготных моделей, различающихся в темповом отношении: когда долготная форма, образуемая движением более крупных (или, наоборот, более мелких) слогодлительностей, соединяется с долготной формой, организованной движением слогодлительностей более мелких (или, наоборот, более крупных) – так, что возникает впечатление изменения единицы метрической пульсации. Смена единицы движения встречается в напевах разных жанров, на разных композиционных уровнях (при соединении полустрок, строк, полустроф, наконец, строф, объединяемых в рамках запевно-припевной композиции) и допускает, как правило, двухуровневую градацию; более двух темповых единиц в пределах одного напева в традиционной музыке не используется.

Данные приемы при строительстве слогоритмических форм своих песен использует и С. Сайдашев, нередко достигая при этом индивидуального структурного решения.

В вокально-инструментальных сочинениях композитора авторские долготные модели (их рассмотрение осуществляется в разделе 5.2 – «*Конструирование долготных форм в музыке С. Сайдашева*») обнаруживаются на всех уровнях слогоритмических форм: строчном, строфическом, сложно-строфическом (в условиях запевно-припевной композиции). Так, индивидуализация строчных долготных моделей осуществляется С. Сайдашевым за счет нетипичного последования типичных для традиционной музыки ритмических ячеек, нестандартного соединения стоп, различающихся темповым соотношением и чередования народных ритмических клише с ритмическими клише советской массовой песни. Индивидуальные строфические композиции композитор формирует за счет соединения долготных моделей строк татарской народной и советской массовой песни. Авторское прочтение запевно-припевных композиций возникает либо за счет объединения долготных моделей строф, в традиционной музыке не соединяемых, либо за счет изменения композиционного контекста их применения (помещения традиционно «запевных» ритмических моделей в припев песен, и, наоборот, «припевных» – в запев). В произведениях композитора встречаются также образцы авторских сложных строфических форм, своеобразие которых заключается в использовании трехуровневой темповой градации.

Приемы модификации типовых долготных клише татарской народной и советской массовой песни, сложившиеся в сочинениях С. Сайдашева, получают распространение и в музыке других татарских композиторов первой половины XX века. Происходит это, однако, менее последовательно и разнообразно, чем у С. Сайдашева. Трансформация традиционных долготных моделей в произведениях современников композитора осуществляется только при сложении строк и строф; прием модификации устойчивых запевно-припевных слогоритмических форм в их музыке распространение не получает, данный способ ритмической организации является в буквальном смысле сайдашевским. Приемы образования авторских строчных структур, применяемые татарскими композиторами первой половины XX века, оказываются менее разнообразными, чем аналогичные приемы С. Сайдашева. Авторские строчные долготные модели в их сочинениях складываются только на основе комбинирования типовых слогоритмических моделей татарской народной песни – долготные клише советской массовой песни в их образовании не участвуют.

ГЛАВА VI – «О взаимодействии квантитативного и квалитативного факторов в музыке С. Сайдашева» – раскрывает формы адаптации используемых композитором традиционных квантитативных метров к условиям европейского такта и европейских композиционных структур. «Татарская» интонационность, в народе бытующая в условиях устной монодической песенности, в творчестве С. Сайдашева адаптируется к условиям кардинально иной системы существования: необходимость многоголосного и письменного оформления музыкального текста неизбежно привносит в его сочинения логику акцентного метра. Изучению особенностей тактового оформления квантитативных метров в музыке композитора посвящен раздел *«Традиционные слогоритмические формы и тактовый метр»* (б.1).

Слогоритмические формы татарских традиционных напевов различны по структурным характеристикам; при письменной фиксации многие из них требуют использования смешанных и переменных размеров: для исследователей, специализирующихся в области татарского фольклора, такие размеры, как 5/8, 7/8, 10/8, 11/8, являются привычными. Сказанное означает, что при тактовом оформлении традиционных метров у С. Сайдашева неизбежно должны были бы возникнуть определенные сложности. Этого, однако, не происходит: в музыке композитора складывается четкая система согласования типовых слогоритмических моделей

Эти сочинения ярко демонстрируют существование интереса композитора к выразительным возможностям тактового метра, его умение в случае необходимости «переключаться» на логику акцентной ритмики¹².



Действие норм акцентной ритмики в музыке С. Сайдашева обуславливается также особенностями композиционной организации его сочинений. Данная проблема рассматривается в разделе *«Слогоритмические формы и композиционные структуры»* (6.2).

В условиях монодического народно-песенного интонирования традиционные долготные метры представляют собой не что иное, как самостоятельные композиционные единицы, выстраивающие композиционное целое. Используя их в своих произведениях, композитор вписывает их в структуры, сложившиеся в европейской вокальной музыке¹³, решая тем самым сложнейшую проблему координирования двух систем формообразования – гармонической и монодической. Это не может не проявиться во временной организации музыкального текста, актуализируя в ней момент компромиссного взаимодействия квантитативной и акцентной логики.

С точки зрения структурной организации период в музыке С. Сайдашева имеет преимущественно квадратное строение. Трудно определить, что является причиной, а что следствием – ощущение «квадрата» диктует отбор метрических моделей, или структурные особенности последних провоцируют квадратность – но подавляющее большинство используемых композитором устойчивых долготных форм легко разбивается на четырех- или восьмитактовые симметричные временные отрезки. При использовании слогоритмических форм, в рамки квадратных построений не укладывающихся, композитор, как правило, совершает их «подгонку» под европейский композиционный «квадрат». Это происходит, как правило, за счет использования характерного для народно-песенной практики приема удлинения кадансовых долгот (с его помощью, например, предполагающая

¹² Закономерно, что «акцентированные» варианты долготных форм применяются С. Сайдашевым преимущественно в маршевых и вальсовых темах.

¹³ В вокальных сочинениях С. Сайдашева используются строфические композиции с припевом и без него, структурно оформленные в период или простую двухчастную форму, и формы без строфической повторности, построенные как одночастная со структурой в виде периода, простая двухчастная и простая трехчастная репризная. Рассмотрение способов «уложения» квантитативных метров в тональные формы в вокальной музыке С. Сайдашева целесообразно осуществить на примере периода – формы, которая в сочинениях композитора выступает и как самостоятельная композиционная структура, и как «строительная ячейка» при построении более сложных, много-составных композиций.

трехтактовое оформление долготная форма  приобретает вид .

При композиционном соотнесении строк, поэтический текст которых имеет разную слоговую протяженность, композитор «выравнивает» время их звучания за счет приемов стяжения и дробления времен, также широко распространенных в практике традиционного интонирования, или смены долготной формы. Долготное выравнивание строк может осуществляться и средствами структурной реорганизации поэтического текста; чаще всего такая реорганизация приводит к объединению в рамках одной мелостроки двух стихотворных строчных единиц.

При построении куплетной (строфической) композиции перед С. Сайдашевым возникает иная проблема: используемые композитором поэтические тексты не всегда разбиваются на четверостишия; они могут быть представлены структурами, состоящими из нечетного количества строк (трех, пяти и т. п.), которые с композиционной структурой «квадрата» не согласуются. В этих случаях композитор прибегает к структурной перегруппировке поэтического текста и создает четверостишия за счет объединения в одну мелостроку нескольких поэтических строк. Чтобы уложить такую строфу в квадратный период из двух предложений, композитор сжимает временную протяженность «увеличенной» строки за счет смены долготной формы. При работе с трехстрочными поэтическими строфами композитор может также обходиться средствами темповой модификации долготных клише, когда трем строкам поэтического текста соответствуют три долготные структуры, но последняя из них строится на основе более крупных длительностей, что по количеству тактов позволяет приравнять ее двум первым. Шестистрочные поэтические тексты, используемые в песнях С. Сайдашева, наоборот, могут «расширяться»: композитор повторяет последние две строки текста, образуя, тем самым, два четверостишия, и т. д. – арсенал используемых композитором средств изобрителен и разнообразен.

Необходимость адаптации традиционных долготных структур к тональным формам возникает и в вокально-инструментальных сочинениях других татарских композиторов первой половины XX века. Используемые ими способы создания «квадратных» композиций оказываются знакомыми по творчеству С. Сайдашева. Обратим внимание, что такие приемы, как структурная реорганизация поэтического текста для выравнивания

строк разной длины, а также темповая модификация долготных клише при создании «квадратных» строф, в музыке современников С. Сайдашева применения не находят.

В **Заключении** предпринимается попытка кратко проследить «судьбу» той традиции ритмического строительства, которая была заложена в творчестве С. Сайдашева и его современников. Материалом рассмотрения становится вокально-инструментальная музыка татарских композиторов, творческая деятельность которых приходится на вторую половину XX века: зрелые и/или поздние сочинения М. Музафарова, А. Ключарева, Н. Жиганова, С. Садыковой, Х. Валиуллина, Э. Бакирова, Р. Яхина, а также произведения Ф. Ахметова, А. Монасыпова, М. Яруллина, Р. Еникеева, Ш. Шарифуллина, Ш. Тимербулатова, Р. Калимуллина, М. Шамсутдиновой, Л. Батыр-Булгари, Р. Ахияровой.

В *Приложениях* к диссертации содержатся перечни произведений С. Сайдашева и других татарских композиторов, в которых находят преломление ритмические и композиционные формы, рассматриваемые в работе. Используемые в вокальной музыке С. Сайдашева долготные модели татарской традиционной музыки представлены в *Приложении I*; образцы их применения в произведениях его современников – в *Приложении II*. Долготные клише революционных и советских массовых песен приведены, соответственно, в *Приложениях III и IV*. В *Приложении V* рассматриваются применяемые в музыке С. Сайдашева и его современников ритмоформулы татарской традиционной музыки, усложненные пунктирным соотношением долгот. В *Приложении VI* представлены примеры использования долготных форм советских массовых песен в музыке С. Сайдашева, в *Приложении VII* – в музыке других композиторов первой половины XX века. Авторские долготные формы в музыке С. Сайдашева и его современников приведены в *Приложении VII*, в *Приложении VIII* показаны возможные способы тактового оформления татарских традиционных метров в сочинениях С. Сайдашева. *Приложение X* представляет образцы используемых в его вокальных произведениях композиционных структур. Применяемые в вокально-инструментальных произведениях татарских композиторов второй половины XX века долготные модели татарской традиционной музыки и советских массовой культуры представлены в *Приложении XI*.

**Публикации автора по теме диссертации в специальных изданиях,
утвержденных ВАК:**

1. О некоторых проявлениях квантитативности в композиторской музыке (на примере вокально-инструментальных произведений С. Сайдашева) / А. Н. Хасанова // Музыковедение. – 2008. – № 8. – С. 25–33.

2. О взаимодействии квантитативных метров и новоевропейских композиционных структур в музыке С. Сайдашева / А. Н. Хасанова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 31. – 2009. – № 13. – С. 174–177.

Публикации автора по теме диссертации в других изданиях:

1. О ритме вокально-инструментальных произведений Салиха Сайдашева / А. Н. Хасанова // Musicus: Вестн. Санкт-Петербургской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2009. – № 3 (16). – Май, июнь. – С. 42–47.

2. О преломлении фольклорной ритмической интонации в вокальных сочинениях С. Сайдашева / А. Н. Хасанова // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизация и культур: сб. ст. по материалам Международного фольклорного конгресса / гл. ред. Е.М. Шишкина, ред.-сост. Е.М. Шишкина, В.О. Петров. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. – С. 300–305.

3. О типологизации ритмического строя музыки С. Сайдашева (к проблеме «композитор и фольклор») / А. Н. Хасанова // Татар халык иҗаты. Дүртенче китап: Фәнни эзләнүләр һәм фольклор үрнәкләре / Татарстан Республикасы Мәдәният министрлыгы. Татар фольклор дәүләт үзәге. – Казан, 2009. – С. 94–102.

4. О национальной характеристике ритмики С. Сайдашева / А. Н. Хасанова // Актуальные проблемы музыкально-исполнительного искусства: История и современность: материалы научно-практической конференции, Казань, 2 апреля 2008 года / сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. Вып. 1. – Казань, 2008. – С. 121–126.

5. О некоторых ритмических особенностях музыки С. Сайдашева / А. Н. Хасанова // Актуальные проблемы музыкально-исполнительного искусства: История и современность: материалы научно-практической конференции, Казань, 8 апреля 2009 года / сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. Вып. 2. – Казань, 2010. – С. 121–126.

Тираж 100 экз. Заказ 1202.

Отпечатано в полиграфической лаборатории
Казанской государственной консерватории
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38

102